

ARTE CRISTIANA

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

PIUS XI PONTIFEX MAXIMUS

IN OCTOGESIMO AETATIS ANNO



(Adolfo Wild)

TU ES PETRUS

ET SUPER HANC PETRAM AEDIFICABO ECCLESIAM MEAM
ET PORTAE INFERI NON PRAEVALEBUNT ADVERSUS EAM

(S. MATTEO)

IL XXV DI SACERDOZIO DI D. MARIO TANTARDINI



Ricorre quest'anno il XXV di Sacerdozio di D. Mario Tantardini il quale già da tredici anni ha dato e dà le sue spirituali energie alla Associazione Amici dell'Arte Cristiana ed alla Scuola Beato Angelico. Tornerà grato a tutti i nostri associati il ricordo di questa ricorrenza e vorranno certo associarsi a noi nel tributargli affetto e riconoscenza e soprattutto col dare a lui il conforto della preghiera perchè il Signore lo benedica nel suo fecondo apostolato. Noi gli diciamo di cuore
Ad multos annos.

LA DISCESA DELLO SPIRITO SANTO SOPRA GLI APOSTOLI



Giotto - Cappella degli Scrovegni - Padova.

(Fot. Alinari)

Sul finire dei giorni della Pentecoste, stavano tutti insieme nel medesimo luogo.

E venne all'improvviso dal cielo un suono, come si fosse levato un vento gagliardo, e riempì tutta la casa dove abitavano.

E apparvero ad essi delle lingue distinte come di fuoco, e si posarono sopra ciascuno di loro. E furono tutti ripieni di Spirito Santo, e cominciarono a parlare varii linguaggi, secondo che lo Spirito Santo dava ad essi di favellare.

(Atti A.)

ANCORA UNA TAVOLA MISCONOSCIUTA DI MICHELANGELO

MICHELANGELO O VENUSTI?

E' mai possibile confondere Michelangelo con Venusti? Se ciò è da escludersi in modo assoluto per la distanza che intercorre tra il genio e la mediocrità, come allora spiegare il fatto che la pubblicazione « Una tavola misconosciuta di Michelangelo » non è stata presa in considerazione dalla critica ufficiale, che ha continuato e continua ad attribuire la tavola del Laterano al Venusti? (*).

La pubblicazione, condotta non solo logicamente, ma anche basata su dati storici, critici, estetici e tecnici, avrebbe consigliato, per lo meno, un riesame del quadro, invece, niente di tutto ciò, si è preferito tacere, cioè continuare ad attribuire una meravigliosa concezione pittorica al Venusti, anzichè riconoscere che un'affermazione del Vasari aveva fuorviato il loro giudizio.

Ma poichè il rinvenimento di una tavola di Michelangelo non è oggetto di cronaca, ma determina un fatto di capitale importanza per la storia dell'arte, ritorno sull'argomento per riaffermare che la tavola lateranense non ad altri appartiene che a Michelangelo.

I molteplici disegni, che Michelangelo ha eseguito per comporre un'Annunziata ci dicono lo sforzo dell'artista per riuscire ad essere originale senza cadere nelle imitazioni dei suoi predecessori; ma oltre questo sforzo, i disegni ci dimostrano quanto interessasse all'artista la concezione. In verità nessuna composizione lo ha tanto tormentato quanto questa. Michelangelo che sentiva il soggetto, cercava con la molteplicità dei disegni di cavare dal suo cervello quella scintilla di originalità che avrebbe dovuto appagarlo.

Se Michelangelo tormenta se stesso in questa assillante ricerca, non lo fa per un biso-

gno estetico, ma per una necessità impostagli.

Noi sappiamo come egli non amasse di essere pittore, e come il pensiero di esprimersi per mezzo dei colori gli ripugnasse.

Ma poco a poco, per quel processo, che si ripete infallibilmente nel suo spirito, di fronte ad ogni opera, che gli sia imposta dalla volontà altrui, egli incomincia a studiare il soggetto con un certo interesse, ad accarezzarlo con la fantasia, ed infine, come sempre gli accade, se ne innamora in modo, che non ha più pace, se non dopo averlo compiuto. Perciò questo sforzo di voler riuscire a creare un'Annunziata ci dimostra un'ordinazione impostagli, a cui l'artista non seppe nè poté sottrarsi.

Sotto l'influsso della volontà altrui abbozza un primo disegno, Frey Vol. I, Tav. 140: la Vergine seduta con l'Angelo annunziatore; non soddisfatto, torna sull'argomento con altri due disegni, Frey, Vol. I, Tav. 77; e Vol. II, Tav. 190. Nel primo, la Vergine in piedi ha il braccio destro sollevato, mentre il sinistro accompagna l'espressione del volto con aria di sorpresa; nell'altro l'artista disegna la Vergine in atto di sollevarsi dalla seggiola, e mentre la sua destra, nel precedente disegno, sollevata non aveva alcun sostegno, qui viene a posare su di una credenza insieme con il libro che regge. L'atteggiamento della Vergine è in atto di chi ascolta. Sia nel primo come nel secondo disegno noi non vediamo l'Angelo; Michelangelo avendolo disegnato in un altro foglio, compare ora nel Volume II di Frey, Tav. 260.

L'artista dunque continua i suoi tentativi di ricerche. A Michelangelo però non piace quel suo angelo annunziatore in un'atteggiamento troppo comune, perciò torna a mettere la Vergine seduta, Frey, vol. II, Tav. 259; mentre nei precedenti disegni la Vergine piega a sinistra, ora la vediamo intera-

(*) Pubblichiamo quest'articolo che desta una discussione sulla paternità dell'Annunziata che sta al Laterano lasciando però ogni responsabilità delle argomentazioni all'autore dell'articolo.



Michelangelo - Disegno per un'Annunziata.

mente rivolta a destra a colloquio con l'Angelo, che di scorcio le apparisce al disopra della credenza, ove ella poggia il gomito.

L'artista però non è contento. Quell'angelo a destra, non solo restringe troppo la scena, ma toglie ampiezza al quadro; allora Michelangelo modificando leggermente la scena pone l'angelo a sinistra. Se questo disegno a noi non è pervenuto, dobbiamo ritenere come derivato da esso la piccola Annunziata del Venusti nella Galleria d'arte antica già Corsini. Infatti in essa non solo possiamo osservare un'identità iniziale del disegno sopracitato, ma per di più l'autorità del Vasari viene a confermare che questa Annunziata fu colorita su disegno di Michelangelo.

Scrivono infatti il Vasari: « Ha fatto fare messer Tommaso a Michelangelo molti disegni; come per il Cardinal di Cesis la tavola, là dove è la nostra Donna Annunziata dall'Angelo; cosa nuova, che fu poi da Marcello mantovano colorita, e posta nella Cappella di marmo che ha fatto fare quel Cardinale nella Chiesa della Pace di Roma; com'ancora un'altra Nunziata colorita pure di mano di Marcello, in una tavola nella Chiesa di San Janni Laterano, che il disegno l'ha il Duca Cosimo dei Medici, il quale dopo la morte donò Lionardo Buonarrothi, suo nipote a Sua Eccellenza ».

Dal brano citato si deve dunque inferire

che Marcello Venusti ha dipinto su disegno di Michelangelo due diverse Annunziate; la prima « la dove è la nostra Donna Annunziata dall'angelo; cosa nuova » con l'inciso « cosa nuova » il Vasari aveva voluto stabilire che Michelangelo, nel raffigurare l'annunziazione, aveva spostato il momento storico dalla salutatione angelica al fiat della Redenzione, cosa che nessuno artista aveva mai immaginato di fare.

Disegno della Pala di S. Giovanni in Laterano.

L'altra « Nunziata » colorita pure di mano di Marcello, in una tavola della Chiesa di San Janni Laterano, che il disegno l'ha il Duca Cosimo dei Medici, il quale dopo la morte donò Lionardo Buonarrothi, suo nipote a Sua Eccellenza » disegno dell'Annunziata ora nella Galleria d'arte antica già Corsini.

Il Duca Cosimo dei Medici ebbe dunque in dono da Lionardo Buonarrothi il bozzetto di



Michelangelo - Disegno per un'Annunziata
Verlac Julius Bard - Berlino.



Michelangelo - Disegno per un'Annunziata
Verlac Julius Bard - Berlino.

un'Annunziata di Michelangelo; bozzetto forse accuratamente finito, che l'artista si riprometteva porre in esecuzione, quando colpito da una diversa ispirazione, tracciò quel disegno ora agli Uffizi, in cui l'impostazione è differente pur nell'identità dell'ispirazione, differente in quanto dalla rappresentazione del momento storico della salutatione angelica, si passa al fiat della Redenzione, col proposito di trasportare nel futuro dipinto gli altri elementi costitutivi del bozzetto. Infatti guardando la tavola Lateranense possiamo osservare come l'architettura ambientale, il tendaggio del letto, il piccolo armadio, la finestra dalla quale penetra il volo della mistica colomba, i quadratini del pavimento, si ripetono con lievissime varianti nella piccola tavola del Venusti a tal punto da dimostrare la tavola lateranense figliuola diretta di questa; ora se nell'Annunziata della Galleria d'arte antica già Corsini riscontriamo quelle identità di costruzione che nella tavola lateranense costituisce il pieno rigoglio e il solenne sviluppo dei motivi embrionali ciò vuol dire che sia l'Annunziata del

Venusti che la Tavola lateranense hanno in comune la fonte d'ispirazione, cioè quel disegno di Michelangelo che Lionardo Buonarroti regalò al Duca Cosimo dei Medici.

Era mai dunque possibile che tutte queste ricerche servissero a Michelangelo solo per fare un disegno e darlo a colorire al Venusti anzichè servire a lui per dipingere un'ordinazione richiestagli? Se ciò è inammissibile, Michelangelo ha dipinto un'Annunziata.

Che l'Annunziata dipinta da Michelangelo sia propria questa di S. Giovanni in Laterano, può chiaramente dimostrarsi sia dalle copie che di essa esistono, come anche dall'esame tecnico.

Esistono infatti di quest'Annunziata Lateranense presentemente due copie, l'una presso lo studio del pittore Prof. Canali - Viale Giulio Cesare, N. 42 - e l'altra presso Monsignor Steinmann - Via Merulana, N. 247 (Palazzo Brancaccio) - ed una terza, per quanto afferma il Vasari, presso S. Maria della Pace nella Cappella Cesi, poichè non può assolutamente ritenersi che una delle presenti copie potesse essere esposta in quella Cappella per le seguenti ragioni. Il Vasari afferma che l'Annunziata colorita dal Venusti, allora esistente nella Cappella Cesi, in Santa Maria della Pace, era dipinta su tavola, mentre le presenti copie sono su tela; per di più la luce della cornice marmorea nella cappella Cesi misurando m. 2,30 per 1,50 non poteva contenere la copia di Mgr. Steinmann, che ha m. 2,10 di altezza per 1,60 di larghezza, mentre quella del Prof. Canali, essendo di dimensioni ridotte cm. 86 per cm. 66 sarebbe stata troppo piccola per quella luce; dunque oltre queste due copie, oggi esistenti, dovette essercene un'altra su tavola e di dimensioni capaci da poter essere contenuta nella luce della cornice di quell'altare.

Ora queste tre copie fanno presupporre, non solo l'esistenza della tavola di S. Giovanni in Laterano, ma anche che detta tavola era stata dipinta da un grande maestro.

Poteva questo grande maestro essere Marcello Venusti?

Marcello Venusti è un pittore povero d'ispirazione e di disegno. « Gesù nell'orto » oggi alla Galleria d'arte antica, già Corsini, è una composizione così miserevole da caratterizzare tutta l'opera del pittore.

Marcello Venusti, per riuscire pittore più

o meno passabile, ha bisogno di concezione, per cui chiede disegni da colorire ora ad un artista, ora ad un altro. Michelangelo, che riconosce in lui un animo buono e bisognoso di lavoro per vivere, lo favorisce largamente, anche perchè gli è raccomandato dall'amico Tommaso Cavalieri. Marcello Venusti accetta i disegni di Michelangelo, ma per dipingerli gli è di necessità rimpicciolirli, solo così egli potrà renderli secondo la sua espressione e maniera. A Marcello Venusti manca il talento pittorico. Egli non ha alcuna immaginazione, nè entusiasmo lirico, ed è incapace di concepire un soggetto nella sua personalità. A lui manca sia quel senso di bellezza, che rese grandi gli artisti del suo tempo, che le qualità necessarie per essere un vero artista, cioè: la fede nel contenuto ed il senso della forma. Ebbe, in grado mediocrissimo, quel senso musicale del colore, con cui riuscì talora grazioso nelle dissonanze e nelle stonature. Mancando però di ogni effetto tragico, la sua arte spira una aria di candore, di grazia, di semplicità.

Marcello Venusti è un pittore lombardo; egli non risente l'influsso di nessun artista; ammira Michelangelo, ma rimane lombardo di concetto e di colore. Infatti nella volta della Cappella di S. Maria sopra Minerva, egli, non solo manifesta la sua educazione lombarda, ma costruisce immagini e gruppi secondo gli schemi di quella scuola. In quella volta non c'è il minimo accenno, che richiami, sia l'arte di Michelangelo, che quella di qualche altro pittore, che allora lavorava a Roma.

I suoi riquadri: « Ecce homo », « La Veronica », « La disputa coi dottori », sia per il movimento delle figure, che per gli effetti di luce, sono resi da pittore lombardo. Nella « Natività » poi, egli esprime i valori di una « bella improvvisazione luministica. In un interno, come di ampia spelonca, il fulgore del giaciglio di Gesù irradia sprazzi nell'ombra sulle figure attorno: annebbia il buio e il so-marello; sveglia dal sonno le oscure muraglie. Tra il focolare dei bianchi lini di Gesù e la luce di un idillico paese con l'annuncio dei pastori, l'atmosfera avvolge al modo lombardo cose e persone, mentre se ne staccano abbacinati il gruppo di donne a destra... e la deliziosa bamboletta incandescente del puttinno tornito di luce. Il sacco di sghe-mbo in primo piano, col bastone, che San Giuseppe si è appena sfilato dalle spalle, trae, dalle sfaccet-



Michelangelo - Angelo annunziatore
Verlac Julius Bard - Berlino.

tature fortemente illuminate, vita più intensa come quella delle figure, e di per sè dimostra nel Venusti un senso pittorico nuovo al mondo romano ».

Anche nella « Natività » di San Silvestro al Quirinale « viene dal settentrione il paesaggio con figurine sparse, e nella ronda degli angeli tra ombre diafane e chiaror di luna par suoni l'eco dei canti di Lorenzo Lotto, come nell'albor lunare del cielo che occhieggia fra trave e trave... Batte in pieno la luce sui larghi piani abbagliati del pastore inginocchiato in un angolo e mette in valore i gialli scoloriti, i violetti scoloriti cari a Marcello Venusti ».

Se poi vuoi vedere figure di stampo michelangiolesco in Santo Spirito in Sassia, queste potranno servire a dimostrare come la visione michelangiolesca perda tutto il suo valore per trasformarsi nell'arte di Venusti in « forme giganti e sperticate »; « ma le pareti oscure da cui staccano le immagini, rievocano ancora la tradizione lombarda; e certi sgangherati movimenti mostrano come difficile fosse al maestro, uso alle facili cadenze dei leonardeschi di Lombardia, interpretare la vita dinamica dei piani di Michelangelo ».

Nella Chiesa poi di Santa Catarina dei Funari, « un vescovo con piviale e stola rossi



Michelangelo - Disegno per un'Annunziata
Verlac Julius Bard - Berlino.

in pomposo atteggiamento, ancora di maniera lombarda» ci conferma sempre più come Marcello Venusti non abbia sentito l'influenza di nessun artista romano rimanendo lombardo in ogni sua manifestazione pittorica.

Se fin qui abbiamo constatato come nelle sue piccole concezioni il Venusti non perda mai le sue qualità, passeremo ora ad analizzare l'opera sua di copista, cioè se nel colorire i disegni che gli vengono dati egli rimanga lombardo, o allontanandosi dalla sua maniera, copii scrupolosamente. Venusti ammira Michelangelo, ma spaventato, considera qual abisso lo separi dalla sua arte. Al Venusti è noto come Michelangelo riesca a rendere per mezzo del disegno tutta l'impetuosità del suo carattere fiero, energico, dinamico; mentre egli col suo istinto coloristico è portato ad ingentilire quelle figure, che ancora ci parlano della amabile dolcezza del suo carattere. Venusti nota come egli non possa assolutamente arrivare a rendere la vita dinamica dei piani michelangioleschi, perciò

non copia Michelangelo, ma ne riduce i suoi disegni, li impiccolisce, in una parola fa sua, in modo tale, la concezione di Michelangelo, che il disegno, perduti i propri caratteri, diventa opera dolce e svenevole venustiana. La Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna al Museo Borghese n'è la prova più manifesta; essa è stata svuotata di ogni tragicità interiore; si paragoni la pittura del Venusti al tragico gruppo di Michelangelo alla Biblioteca Vaticana per costatarne l'abisso; se per la Sacra Famiglia, ora alla Galleria d'arte antica, già Corsini, ci manca ogni termine di paragone, l'essere così attraente in Venusti ci fa pensare che cosa dovesse essere la meravigliosa concezione del titano. L'Annunziata stessa della Galleria d'arte antica, già Corsini non è forse vuota di ogni forza dinamica e per di più non è essa resa con interpretazione propria di disegno e di colori lombardi?

Ora se Venusti in tutta la sua produzione artistica rimase lombardo nella tecnica, nella concezione, e con schemi e colori lombardi colori i disegni che gli venivano offerti da Michelangelo e Sebastiano del Piombo, come avrebbe potuto dipingere la scultorea Tavola lateranense di squisitissima tecnica toscana: preparazione in bianco della tavola, volume e movimento delle figure, colori freddi e convenzionali?

Il buon Venusti copiò sì questa tavola, ma intuendo, ancora una volta, come le sue forze fossero troppo impari a condurre a termine la soluzione disegnativa e cromatica dei principi formali di Michelangelo, la tradusse in miniatura. Ma l'arte è potentissima solo quando venendo dall'interno mette in moto tutte le facoltà dell'anima nei suoi osservatori, quando invece il didentro è vuoto, la concezione riesce insipida e noiosa. Quella vita sovrumana, che palpita nella tavola lateranense, è sfumata nella pittura del Venusti; l'architettura non ha più aria né spazio, le masse sono prive d'equilibrio, le anatomie hanno perduto ogni perfezione, i volumi la propria forza, l'ambiente la propria sensibilità, il disegno il suo rilievo potente.

Ora di fronte a queste tre Annunziate si nota subito come la piccola Annunziata di proprietà del prof. Canali e quella di Mons. Steinmann derivino dalla tavola lateranense; questa maravigliosamente scultorea 3,20 per



(Fot. Alinari)

Michelangelo - L'Annunciazione - Galleria Nazionale - Roma.

2,10, trae tutta la sua bellezza dal disegno mai perduto; le altre graziosamente leggiadre, ma ridotte nelle proporzioni e nella potenza dinamica.

Nella tavola lateranense si nota una visione puramente formale; in essa tutto ha vita dal disegno; il colore convenzionale è servito solo all'artista per far risaltare « un disegno chiaroscurato e colorito; più che una vera e propria pittura ».

Ma poichè questo è il mondo pittorico di Michelangelo, la tavola lateranense è una delle sue maravigliose concezioni.

L'altre sono del Venusti. Il buon Venusti, nel copiare quest'Annunziata, comprese, nella sua ingenuità, « che quella visione rigidamente formale aveva potuto trionfare soltanto perchè sostenuta dall'eccezionalissimo spirito di Michelangelo », e « appunto perchè egli privo dell'immensurabile suo mondo spi-



(Fot. Alinari)

Michelangelo - Disegno per un'Annunziata - Galleria Uffizi - Firenze.

rituale » ridusse il disegno « per venire a transazione colla propria coscienza formale e accettare un compromesso col colore ».

Nell'Annunziata lateranense riscontriamo i caratteri del genio, nell'altre quelli della mediocrità.

Nella pala di S. Giovanni in Laterano la grandiosità dell'ambiente « lascia sentire l'architettura di Michelangelo »; « la figura della Vergine ha slancio maraviglioso » e le ali dell'angelo vibrano ancora di etereo moto; nelle altre invece gli errori delle linee architettoniche riducono la solennità dell'ambiente; la Vergine ha un atteggiamento svenevole; le ali gravano di peso inerte le spalle dell'angelo. Queste copie di Annunziate, sia per la incertezza del disegno, sia per lo smarrimento in cui è caduto l'artista nel tradurre la potenza dinamica dei piani della tavola lateranense, sia per quei « gialli e violetti scoloriti » rientrano tra le composizioni del Venusti, mentre l'altra, rifiutando la debolezza del nome a cui è stata finora attribuita, reclama a gran voce

la paternità del genio che la dipinse, Michelangelo.

E che al genio poi del titano appartenga questa tavola maravigliosa lo confermano i seguenti argomenti.

La tavola lateranense non è quella di cui parla il Vasari « come ancora un'altra Nunziata colorita pure di mano di Marcello in una tavola nella Chiesa di S. Janni Laterano ». Il Vasari, che mandò fuori la seconda edizione delle Vite, nel 1568, non poteva alludere a questa tavola, che entrò nella Basilica lateranense, insieme ad altri quadri, quale legato di Gaspare Cantarelli al R.mo Capitolo, nel 1794. Tale fatto esclude dunque nel modo più assoluto che detta tavola possa venir confusa con quella che il Vasari afferma trovarsi in S. Giovanni in Laterano ed essere stata colorita dal Venusti su disegno di Michelangelo. Inoltre dalle parole del Vasari « Messer Tommaso ha fatto fare a Michelangelo molti disegni; come per il Card. Di Cesis la tavola, là dove è la nostra Donna Annunziata dall'angelo: cosa nuova, che poi da Marcello Manto-



(Fot. Alinari)

Michelangelo? - L'Annunciazione
S. Giovanni in Laterano, Sagristia antica.

vano colorita » si può dedurre: 1) come Venusti abbia colorito un disegno di Michelangelo; 2) come il disegno colorito dal Venusti sia quello degli Uffizi, perchè l'inciso « cosa nuova » specifica quel disegno in cui Michelangelo sposta l'accento ispirativo del quadro dalla salutatione angelica al fiat della Redenzione; 3) come il Vasari ignori che Mi-

chelangelo abbia dipinto un'Annunziata. A noi invece consta: 1) come Venusti non abbia colorito un disegno, ma copiato più volte la tavola dell'Annunziata lateranense; 2) come l'Annunziata del Venusti risponda al disegno degli Uffizi; 3) come Vasari, pure affermando di conoscere il disegno degli Uffizi, ignori che Michelangelo l'abbia dipinto. Ora da que-



(Fot. Alinari)

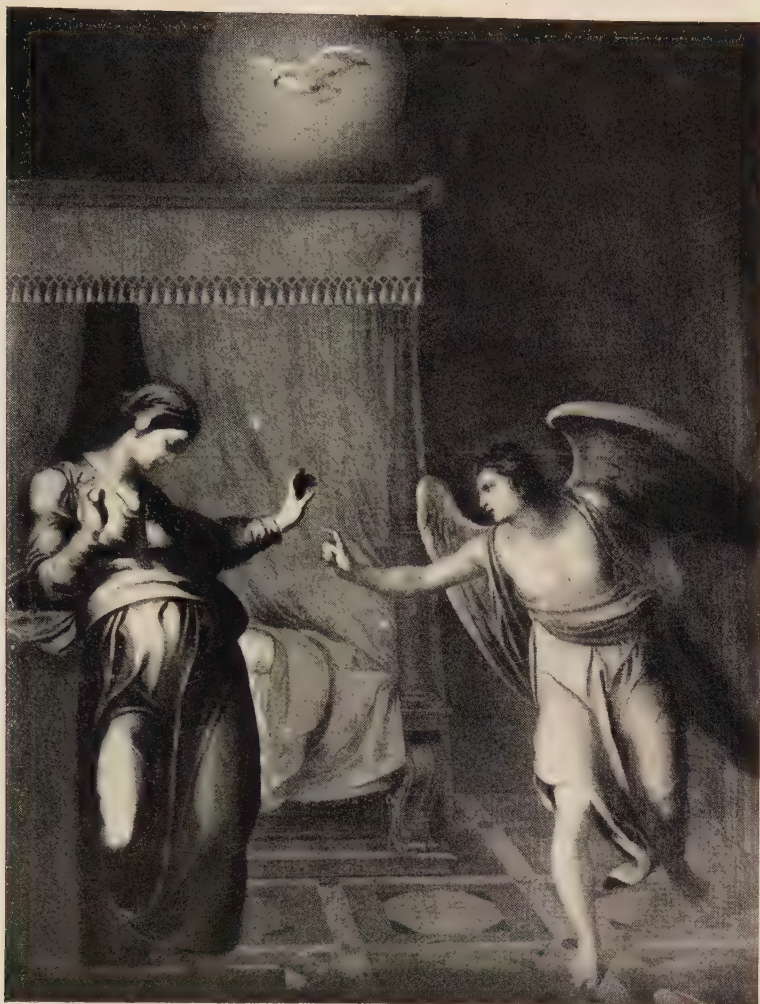
Venusti - Copia dell'Annunziata in S. Giovanni in Laterano
Presso prof. Canali.

ste chiare ed evidenti premesse possiamo concludere che se le Annunziate del Venusti sono copie della tavola lateranense significa che il Venusti l'ha copiata; e se Venusti l'ha copiata vuol dire che la tavola dell'Annunziata lateranense era già stata dipinta da Michelangelo prima che il Venusti la copiasse.

Ma non basta. Il disegno degli Uffizi ci fa ritenere che tanto il disegno quanto la composizione della tavola siano di Michelangelo.

Ma poichè il disegno non esclude in modo assoluto che detta tavola possa essere stata colorita da altri su disegno di Michelangelo, dimostrai nel volumetto « Una tavola misconosciuta di Michelangelo » ed in questo articolo credo di aver ribadito, come l'Annunziata Lateranense non possa essere stata dipinta dal Venusti.

Ma se qualcuno poi volesse obbiettare che il risultato certamente voluto di far risaltare la grazia diffusa che palpita in questa tavola non permette che possa essere attribuita a Michelangelo, noi teniamo a fargli conoscere come egli sia in errore; al genio titanico di Michelangelo non fu ignota questa dote preclara, ed infatti « in tutti i suoi nudi sistini. Michelangelo ha voluto perdere il concetto informativo che lo ha guidato in tutta la composizione, cioè ottenere la più grande espressione del volume attraverso il movimento plastico ed arrivare nei nudi a grazia e soavità di forma, tanto da dimostrare come all'energia della forma sapesse unire la dolcezza del sentimento, dolcezza espressa con quella grazia ritmica, con cui rende leggera la linea dei contorni. Qui Michelangelo perde tutto



Venusti - Copia dell'Annunciazione lateranense
Presso Mons. Steinman.

ciò che di violento è nel suo carattere, per assumere quella soave linea di movimento, quella morbidezza di carni, quella dolcezza di contorni, quell'armoniosa carezza di pennello, che fanno sprigionare da quelle schiene curve e dai tratti di quei volti, tanto la maestà divina, quanto la grazia umana, tanto la passione violenta, quanto la calma eroica ».

Orbene, questi pregi noi li ritroviamo tutti nel presente capolavoro, in modo diverso, forse, ma tutti essenzialmente identici; e ciò con tale evidenza da farci ritenere di essere in presenza di un'opera concepita e dipinta durante i lavori della Sistina. Confermano poi questo giudizio da una parte la grazia del disegno e la delicata sensibilità del colore così affini alle qualità evidenti nel riquadro del-

l'«Offerta degli empii» e dall'altra quella soavità di forma così analoga a quella dei nudi.

Se gli argomenti storici, logici, critici ed estetici sono per l'attribuzione della tavola lateranense a Michelangelo, vediamo ora come quelli tecnici corroborino a meraviglia la nostra tesi.

E' un tecnico che scrive, l'illustre Prof. Giuseppe Cavalli, uno dei più acuti esperti d'arte, che possa oggi vantare l'Italia.

«E' da escludere assolutamente Venusti per due principalissimi motivi: 1) perchè lo impasto della tavola è completamente diverso essendo in questa tavola sottilissimo, mentre il Venusti ha un impasto che spesso risulta ordinario, dovuto certamente a sovrapposizione di tinte, mentre in questa tavola se vi è qualche grossezza di colore è dovuta unica-

mente ad una franca pennellata messa un po' grassa; 2) in nessuna parte della tavola vi sono nelle luci i doppi toni di colore, tanto cari al Venusti.

Tutto in questa tavola è dipinto a piccoli pennelli e la forza dei lumi è ottenuta soltanto dalla sapientissima disposizione delle ombre. Ho voluto osservare attentamente il rosso del vestito della parte superiore della Vergine, e non senza un perchè, dato che il rosso è il colore che poteva escludere, dal modo come era messo, il Venusti. Infatti esso non ha alcuna velatura; è dipinto direttamente sulla preparazione, adombrando la parte in ombra e lasciando il bianco della preparazione per le luci, tutto poi è patinato col rosso. Lo stesso procedimento è stato adoperato per le altre tinte locali. Le pieghe delle stoffe in molti punti risultano pesanti, appunto perchè lo sporco e la patina del tempo hanno tolto alla colonna centrale i lumi che dovevano risultare dalla trasparenza della preparazione.

Le tinte delle carni sono monocrome con appena qualche accenno di colore nelle giunture degli arti. In tutta la tavola il colore è quasi convenzionale, ma la grande bellezza del dipinto è ottenuta dalla grandiosità e squisitezza del disegno, mai perduto o malamente inteso ».

Non è forse questo il processo pittorico di

Michelangelo? « Prima circoscrive i piani, poi li rileva col chiaroscuro, infine si vale del colore per dare una patina alle sue sculture create coi pennelli, per adattarle al policromico ambiente ».

Prima dunque di negare la paternità di quest'opera al genio di Michelangelo, si torni a studiare la tavola lateranense; la sua bellezza conquisterà mente e cuore di chi con animo sincero si accosterà ad essa.

Una cosa sola or dunque è certa: che sia il processo storico sia il processo logico e il processo tecnico escludono in modo assoluto Venusti quale autore di questo lavoro. Se poi l'esame del dipinto dev'esser fatto attraverso una cronaca errata, attraverso sentimenti poetici e all'infuori di ogni realtà, per il semplice motivo di non voler riconoscere l'errore, noi seguitiamo ad affermare la nostra opinione, fatta di studio e di sincerità fino a che qualcuno non si decida a contraddire argomento per argomento a quanto sopra abbiamo dimostrato.

Solo distruggendo questi argomenti la tavola dell'Annunziata lateranense potrà attribuirsi al Venusti o a qualche altro ignoto maestro che apparteneva « all'orbita abbastanza vasta degli imitatori del Buonarroti »; ma fino a prova contraria l'Annunziata lateranense è genuina opera di Michelangelo.

GIUSEPPE PARRONI

SIEBOL

« Ho sempre considerato la bellezza, come un dono di Dio agli uomini, perchè possano elevarsi fino a comprendere l'infinita potenza del suo amore e della sua sapienza.

Ho sempre considerata l'arte come un mezzo dato da Dio agli uomini per poter aiutare i propri fratelli, confortarli, e guidarli alla gioiosa rasserenante certezza dell'amore di Dio.

Non ho mai concepito l'arte come fine a sè stessa, come mezzo di vana e orgogliosa affermazione di sè. Avrei considerato simonia usare delle mie possibilità artistiche per conseguire fama o ricchezza.

Artista, mi sono considerato e mi considero un semplice operaio di Cristo a cui è stato commesso di parlare ai fratelli attraverso l'ar-

monia delle forme e dei colori per annunziare e diffondere fra loro la parola di pace e di fraternità.

Credo in Cristo, e credo che fuori di Lui non vi sia salute per il mondo — che solo in Lui sia la luce, sia la vita, sia la verità.

Ho sentito e sento Cristo come unico e solo Pastore e fratello degli uomini, come l'Unico che può guidarli verso una dignitosa, libera e pacifica forma di vita, secondo la promessa del Signore.

E in tutta la mia esistenza mi sono sforzato di *servire* Cristo e gli uomini per mezzo dell'arte. Mi sono sforzato di esprimere e raffigurare la parola di Dio, sia nei quadri di significato allegorico, sia immaginando il volto



Siebol - I lavoratori guidati dal Maestro divino.

e l'atteggiamento dei suoi profeti e di quanti nella luce del bene o nell'ombra del male sono stati strumenti di Dio.

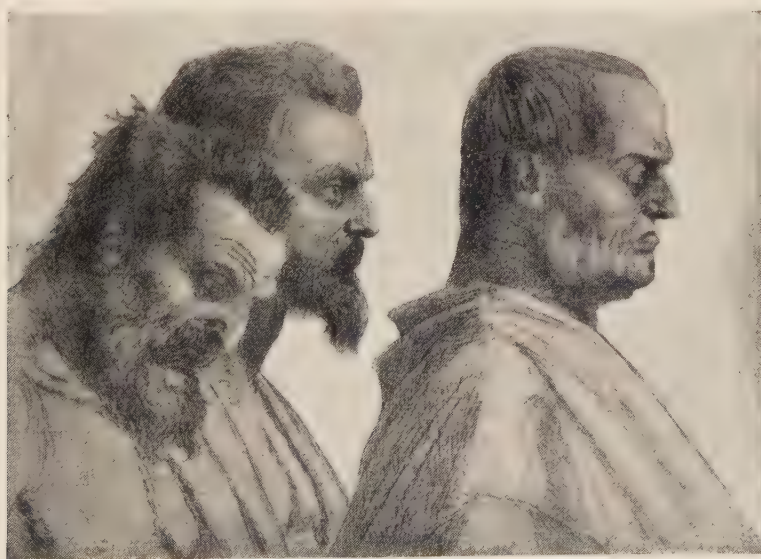
Le mie opere sono tutte nate da un senso di adorazione verso Dio, di fraternità verso gli uomini, dalla meditazione e interpretazione della Scrittura.

Soprattutto durante la guerra, che à iniziato il ciclo sanguinoso in cui tutti ora ci dibattiamo, in un'agonia di orrore e di fede, ò cercato di affermare nei miei lavori questo senso della miracolosa fraternità di Cristo verso gli uomini, della sua costante presenza fra gli umili e i sofferenti.

Per questo ò raffigurato Cristo operaio e contadino fra i vecchi, le donne, i bambini. Per questo ò voluto esprimere nel mio quadro Gesù, Erode e Pilato, il contrasto fra la cupidigia e la violenza del mondo e il vittorioso distacco del Cristo che precede libero, nella sua visione del bene ultimo e supremo.

Non credo si possa parlare di arte sacra e arte profana. Non esiste per me nè arte sacra nè arte profana. Ogni manifestazione d'arte precede per me dal divino.

Un ritratto, un paesaggio hanno per me lo stesso valore spirituale di un'opera di sog-



Siebol - Gesù accompagna i lavoratori.



Siebol - Disegno per Giuda.

getto sacro, perchè sono sempre figurazioni dell'opera di Dio.

Esiste purtroppo, a mio vedere, una concezione dell'arte e un modo di manifestarsi dell'arte che sono dell'arte stessa la più profonda profanazione.

E questo è tutto.

Per questo è sempre pensato che la vita dell'artista debba essere pura, puro il suo spirito, puro il suo cuore, pure le sue mani. Sobria e povera la vita, puro il suo spirito da orgoglio, puro il suo cuore da concupiscenza, pure le sue mani dal denaro.

La mia più grande sofferenza è stata ed è da anni di non veder capita questa mia idea, di non veder compreso il mio sforzo, che è stato, sì, sforzo di artista per la conquista della forma, ma innanzi tutto sforzo del credente per la manifestazione della sua fede, e sforzo dell'uomo nella manifestazione del suo fraterno senso umano.

Vorrei poter lavorare molto, ancora, ma solo per questo ».

La voce tace e io guardo il viso stanco e consumato dell'artista, i suoi chiari occhi intelligenti e semplici, le sue mani che vorrebbero ancora tanto affaticarsi per questa folle, incurante e dolorante umanità.

E non so rispondere.

Fuori ride il crepuscolo blando e si profila nel cielo la linea severa e dolce della bella chiesa di S. Saba, i cui artefici non misero il proprio nome a memoria della propria opera; umili e fedeli operai del Signore.

I lavori di Siebol sono qui davanti a me. Paesaggi, ritratti, soggetti sacri. Di molti è visto le fotografie: una produzione imponente. Nessuno è banale, nessuno è trito. Tutti rivelano una padronanza singolare della forma, un'intelligente e onesta fedeltà al vero, una personalità di pensiero e di sensibilità.

In ogni genere è istintivamente trovato la tecnica più adatta sì che l'aderenza fra il segno, la pennellata, il tratto e quello che l'artista voleva esprimere colpisce subito e persuade, soprattutto nelle incisioni di Firenze e di Roma. I suoi pastelli di fantasiosi paesaggi di sogno. Ne sono prova singolare. Le scene complesse hanno un ritmo logico che concentra l'attenzione sulla figura — idea — che ne è il fulcro. I suoi lavori provano le sue parole — un'idea, una convinzione — il desiderio di esprimerla per amore — l'opera visibile.

Una cosa io sento: che quest'uomo, questo artista, rivelandomi così semplicemente il segreto della sua vita interiore, mi ha dato infinitamente più che se mi avesse mostrato il più inatteso capolavoro.

Io sento che sulla bilancia degli imponderabili di cui solo si può nutrire l'umanità questo uomo solo, povero, triste, ha deposto un obolo di infinito valore. E mi risuonano dentro le parole del Salmo: « Confesserò la tua misericordia e magnifierò l'opera delle tue mani ».



Siebol - S. Cristoforo.



COME SI DEVE ATTENDERE
ALLA DECORAZIONE
DELLA CASA DEL SIGNORE

Il Duomo di Monreale.

I miracoli di Gesù.

Seguendo l'ordine topografico della basilica, passiamo ora a studiare le navatine laterali che fiancheggiano la nave centrale.

Ritorniamo così un passo indietro nel seguito dei fatti, perchè qui troveremo rappresentati i miracoli di Gesù.

Incominciando dal lato destro incontriamo dapprima la rappresentazione della donna cananea che prega il Maestro per la figliuola. Vi è scritto sopra: *mulier magna est fides tua fiat sicut petisti et sanata est filia eius ex illa hora.*

Poi è rappresentata la guarigione del muto che è condotto a Gesù dalla folla. Gesù scende come da una stradetta coi discepoli e si incontra col muto e lo benedice ed il muto è nell'atto di parlare meravigliato. Ha ancora la gamba incatenata forse per indicare che era posseduto dal demonio. Vi si legge sopra: *Obtulerunt ad Jesum hominem mutum de-*



Siebol - Il figliuol prodigo.



Siebol - Il ritorno del figliuol prodigo.

monium habentem et ejecto demone locutus est mutus.

Poi Gesù scendendo cogli apostoli dietro una collina si incontra col lebbroso che esce di casa e lo benedice e lo sana. *Jesus sanavit leprosum dicentem sibi: Domine si vis potes me mundare.*

Al Maestro che è seduto in trono innanzi ai discepoli, che escono da una casa, la folla discendendo da una stradetta conduce l'uomo dalla mano inaridita.

Gesù lo benedice. *Jesus hominem manum aridam habentem sabato in synagoga curat.*

Nel quinto quadro è rappresentato il mare colla barca degli apostoli, con Pietro che si è buttato fuori per correre incontro a Gesù e Gesù lo solleva mentre sta per affondare nell'onda. *Jesus super mare ambulat et Petrum mergentem allevat.*

Nel sesto quadro avviene la risurrezione del figlio della vedova di Naim. Il corteo si è fermato, il feretro è stato posto a terra, Gesù prende la mano al morto e lo benedice, il morto dà segni di vita, le figure del corteo passano da atti di dolore a segni di meraviglia e di riconoscenza. *Jesus filium viduae resuscitat extra portam civitatis Naim.*

Nel settimo mentre Gesù è circondato e pressato dalla folla si sente toccare dall'emor-

roissa e la guarisce. *Mulier fluxum sanguinis habens fimbriam vestimenti Jesus tangit et ab ipsa infirmitate sanatur.*

Segue il quadro della risurrezione della figlia di Giairo: questa è circondata dai famigliari e Gesù dagli apostoli. Gesù la solleva sul cataletto e la benedice. *Jesus filiam Jairi principis synagoga in domo resuscitat.*

Nello scomparto nono Gesù è entrato nella casa della suocera di Simon Pietro con Pietro e gli altri apostoli. Benedice l'ammalata che gli tende la mano e la guarisce dalla febbre. *Jesus liberat socrum Simonis a magnis febribus.*

Poi nel decimo scomparto si vede il Maestro coi discepoli innanzi alla moltitudine seduto nell'atto di benedire i pani ed i pesci che si sono moltiplicati. La scena è doppia, sul risvolto della parete. *Jesus quinque panibus et duobus piscibus quinque millia hominum satiavit et de fragmentis duodecim eo fini implentur.*

Con questa rappresentazione si chiude il ciclo della navatina destra.

Nella navatina sinistra si ricomincia col miracolo della guarigione della donna curva.

La donna sta innanzi al Maestro curvata a terra sostenuta da un bastoncino. Il Maestro la benedice. Gli apostoli sono a tergo di Gesù. *Jesus mulierem annis decem et octo curvam erigit et archisynagogum indignantem increpat.* L'arcisinagogo cogli scribi e farisei è sulla svolta della parete in meravigliosa indignazione perchè il miracolo è fatto in giorno di sabato.

Segue il secondo quadro della guarigione dell'idropico che sta quasi ignudo mostrando la sua infermità innanzi al Divin Maestro che lo benedice. *Jesus in domus cuiusdam principis Fariseorum sanat hydropicum die sabbati.*

Poi in un altro, sana i dieci lebbrosi che passavano per la via. *Jesus cum ingrederetur quoddam castellum decem viri leprosi occurrerunt ei quos ut vidit dixit: ostendite vos sacerdotibus et dum irent mundati sunt.*

Nel quarto scomparto, si vede che dà la vita a due ciechi seduti, smanianti sulla via. Gesù passa coi discepoli. *Jesus illuminat duos caecos secus viam sedentes et clamantes Domine miserere nostri.*

Quindi nel tempio coi flagelli in mano rovescia i tavoli e scaccia i profanatori colle loro mercanzie. *Jesus ejicit de templo ven-*



Siebol - Disegno.

dentes oves et boves et mensas nummulariorum evertit.

Nel sesto quadro assolve la donna adultera condottagli innanzi dagli scribi e farisei e seniori del popolo. Gesù è seduto e sta inchinandosi a terra. *Judei tentantes adducunt ad Jesum mulierem in adulterio deprehensam.*

Nel settimo guarisce il paralitico che gli è stato calato innanzi dal tetto mentre egli è seduto nell'interno di una casa. *Miserunt per tectum hominem paralyticum in lecto ante pedes Jesu et sanavit eum.*

Quindi si vede risanare i ciechi e gli zoppi che gli si fanno incontro per la via. *Jesus sanavit caecos et claudos.*

Nel nono il Maestro è a banchetto in casa di Simone e mentre mangiava con meraviglia di questi e dei convitati la Maddalena entra a ungere ed a baciargli i piedi. *Maria Magdalena unxit pedes Christi et lacrimis lavat et capillis estexit.*

Finalmente nell'ultimo quadro Gesù risana il paralitico figlio del centurione il quale implora da lui la grazia. *Domine filius meus jacet in lecto paralyticus et male torquetur.*



TRATTAZIONE TEORICO PRATICA DI PRINCIPII ESTETICI PER G. TRONI

La quantità e la varietà del bello.

Lo studio del bello dovremmo incominciare dalla sua fonte eterna, cioè da Dio.

Questa fonte che noi cerchiamo di immaginare proponendoci dei paragoni infantili (ed è infantile il paragone della fonte) deve essere infinitamente più copiosa e più potente e più varia d'acque, che non l'acqua di tutti i mari uniti insieme.

Ma la nostra mente si confonde innanzi all'infinito e, per non rimanere travolti, è necessario che ci scostiamo dalla fonte e ci accostiamo invece ai piccoli, innumerevoli rigagnoli che da essa procedono e discendono a inondare le creature.

Perciò a noi è possibile appena, accennare al bello totale, assoluto, che non esiste che in Dio ed in Lui risplende in quantità infinita ed in infinite qualità.

Questa quantità e queste qualità le ritroviamo riflesse in misura limitata nelle creature; cioè, in una creatura, la dose del bello, può essere, dallo zero in su, grande o piccola, e può manifestarsi in indefinite varietà.

Ora, se il bello si manifesta in quantità ed in varietà, sarà opportuno che noi procediamo distinguendo.

* * *

Incominciamo collo studiare la quantità.

In tutte le creature la quantità è misurata, e questa relatività è confacente all'essere di

creatura, ed era così anche prima che l'uomo cadesse: noi anzi, vi abbiamo già accennato ed abbiamo detto: tra la creazione ancora vergine, uscita dalle mani di Dio, e la creazione com'è rimasta dopo il peccato, ammettiamo questa differenza: che prima, era tutto relativamente ma positivamente bello (e tutto era anche vero e buono) poi, è diventato anche negativamente bello, cioè, brutto. E la relazione quantitativa che esisteva nel bello, cioè positivamente, si è stabilita anche negativamente nel brutto.

Perciò, i rigagnoli, che discendono dalla Fonte eterna e si diffondono negli esseri creati, hanno diversa quantità d'acqua, cioè di bellezza; e questi rigagnoli non hanno mantenuta la purezza della loro acqua derivata da Dio, ma l'hanno inquinata nel loro cammino, e noi, alcune volte, la scorgiamo limpida e rinfrescante ed altre volte la troviamo torbida e disgustosa. Di più, quest'acqua, che viene per nostro godimento, altre volte è esuberante e basta a saziare la nostra sete, altre volte, invece, è insufficiente alle nostre brame, che sono varie a seconda delle occasioni e degli individui.

Vi sono però dei rigagnoli, di tale portata, che per quantità superano i desiderii di tutti gli uomini, anche i più capaci di apprendere la bellezza; altri che ne soddisfano appena alcuni e potremo dire: le prime, cose belle di una bellezza universale, la cui pia-

cevolezza è per tutti e da tutti accettata, e le altre, belle di una bellezza relativa, le cui manifestazioni non sono da tutti accettate e comprese.

* * *

Poi il significato di bellezza diventa più completo in noi quando lo consideriamo nelle sue varie qualità. Difatti, questa attitudine a piacere universalmente agli uomini, oppure l'attitudine di piacere appena a pochi, non ha la sua ragione solo nella quantità ma più ancora nelle qualità della bellezza, che possedendo tante espressioni in un unico oggetto, ha maggiori possibilità di far vibrare all'unisono molte creature umane a seconda della loro particolare sensibilità.

Qui rientriamo nella considerazione del bello in senso soggettivo, però sempre in corrispondenza delle qualità oggettive, perchè è giocoforza ammettere, che, il gusto universale e particolare sono il peso e la misura del bello nelle cose.

Premesse queste considerazioni, siccome le nostre capacità sono limitate, e noi, come api, dobbiamo vagare scegliendo fiore da fiore per ritrovare quel bello che è più apprezzabile, e più dilettevole e più utile per noi, ne viene la necessità dell'approfondimento e della comprensione del bello nelle sue qualità. Così siamo condotti ad una classificazione che ci pare la più necessaria e la più capace di applicazioni universali.

Distinguiamo perciò il bello così:

Bello sensibile
Bello sentimentale
Bello intellettuale
Bello ideale.

Per ben comprendere in queste denominazioni la graduale distinzione della bellezza, che dobbiamo porre come architettura del nostro meditare, è d'uopo considerare come avviene l'apprensibilità ed il godimento del bello o il sofferimento del brutto in noi.

Quando una cosa è toccata dalle nostre mani, oppure è vista dai nostri occhi, o sentita dalle nostre orecchie o assaggiata dal nostro palato, o rivelata dal nostro olfatto, questi organi dei sensi entrano in vibrazione e ne ricevono piacere o dolore.

E' questo il primo atto, che tende subito a superarsi, perchè la sensazione dai sensi

tende a portarsi al cuore ed a farlo vibrare nell'intimità.

Immaginiamo gli organi sensori all'esterno ed il cuore all'interno in questa misteriosa commozione. Dalla vibrazione del cuore nasce l'atto secondo.

Poi la vibrazione tende a superare il cuore, cioè i sentimenti interni ed a portarsi a scuotere l'intelletto, a farlo riflettere, ponderare, afferrare il valore della bellezza in ordine al Creatore ed alle creature.

E' questo l'atto terzo dal quale, continuando l'opera penetrativa, si arriva all'ultimo punto: alla vibrazione di tutta l'anima in un rapimento spirituale.

Perciò concluderemo dicendo che il bello nel suo valore oggettivo e soggettivo può essere puramente *sensibile*, quando possiede appena la possibilità di eccitare i nostri sensi, cioè di allettare gli occhi, le orecchie ecc. senza la possibilità di superare questa azione.

Il piacere ammette sempre l'opposto, cioè il dispiacere perchè origine delle nostre sensazioni non è solo il bello, ma anche il brutto.

Può essere *sentimentale*, quando ha un limite più vasto e naturalmente presuppone e supera le attività del sensibile, perchè dopo aver eccitati i sensi discende ad eccitare anche il cuore.

Diventa poi bello *intellettuale*, in un limite più ampio ancora, comprendendo il sensibile ed il sentimentale, perchè ha attraversati i sensi ed il cuore, per raggiungere l'intelletto che fa entrare in azione, nella comprensione delle cose.

E finalmente diventa *bello ideale* quando raggiunge la massima estensione e la massima comprensività perchè superando anche l'intelletto, trasporta tutta l'anima oltre le cose materiali rapendola in una atmosfera spirituale, in audacie che sorrette dalla Grazia ci portano verso Iddio.

Non bisogna tuttavia pensare che nella realtà sia così facile catalogare e limitare il bello.

Nelle creature il bello ha sempre degli sconnamenti tra i diversi gradi: la limitazione all'essenziale più evidente, diventa aiuto allo studio. E noi la facciamo, per facilitare l'esame delle creature, come ce la presenta la Provvidenza e come ce la ordina e costruisce l'artista, per il piacere santo dell'umanità.

MEDITAZIONI SU GIOTTO

Nell'affrontare il grande tema, Giotto è nelle condizioni di Dante, quando si mette a comporre la Comedia che dà fondo all'Universo.

Il grande poema della Redenzione è stato già cantato nei mosaici delle basiliche delle prime età cristiane, nei marmi delle cattedrali nordiche, nelle vetrate, nelle miniature, negli avorii.

Da secoli l'umanità non contempla altro. Fra il secolo X e il XIII tutta la coltura profana, trasmessa dal mondo antico, e tutta la filosofia naturale, derivata dall'osservazione e tutta la dottrina morale, scritta da Dio nel cuore delle genti, vengono passate al vaglio della verità divina, di cui la Chiesa è depositaria, e ne esce un cristallino mondo ideale, il pensiero cattolico con la sua poderosa unità, ove ogni cosa è volta e coordinata alla conoscenza di Dio.

Le categorie prime del pensiero, numeri, tempo, spazio, sono simboli divini. « La saggezza, dice S. Agostino, si riconosce ai numeri impressi in tutte le cose ». Vi sono numeri simbolici. Il sette ha rapporto con tutto ciò che riguarda l'uomo e la sua vita: sette le età umane, sette le virtù, sette i vizi, sette i sacramenti. Tre è la cifra della trinità e designa le cose spirituali; quattro è la cifra degli elementi. Moltiplicare tre per quattro è penetrare la materia di Spirito, è annunciare al mondo la fede. Per cui dodici è simbolo della Chiesa Universale ».

Come Dante cava da queste sottigliezze l'armatura delle sue cantiche, così Giotto commisura gli spazi delle campate, bilancia le distanze e deriva i suoi schemi ideali dall'arcanica geometria.

Le parti dello spazio hanno pure un loro simbolo. Nella cattedrale nordica il levante è luce di Dio; il nord, regione del freddo e della notte, è riservata all'antico Testamento; il mezzogiorno, scaldato dal sole, all'Evangelio. Giotto dipinge le virtù a sud, i vizi a nord nello zoccolo della cappella di Padova.

Anche il tempo appartiene all'Eterno.

Il volgere delle stagioni, conseguenza del volgersi dei pianeti nel cielo, è un simbolo posto da Dio a consolazione della vita umana:

« Per aiutarci a credere nella risurrezione, dice Tertulliano, Dio ne ha tracciato diverse immagini. Di volta in volta la luce scende alle tenebre e le tenebre alla luce; gli astri si spengono e si ravvivano; le stagioni finiscono e ricominciano (Apol. XLIII) ».

L'intero anno è un grande inno liturgico, scompartito in cicli. L'avvento è l'aspettazione d'Israele; fra Natale e la Domenica delle Palme si svolge la vita e la predicazione del Signore; la settimana santa ne commemora la passione. Il tempo fra Pasqua e Pentecoste prepara la venuta dello Spirito; dalla Pentecoste al nuovo Avvento è il ciclo santoriale, la gloria della Chiesa incorporata col Cristo.

Questi cicli, detti delle grandi feste, determinano i temi che Giotto è chiamato a dipingere. Egli sente su di sé incombere questa divina scienza del numero, dello spazio e del tempo; la respira; vi nuota dentro come un pesce nell'acqua. Nulla può fare a caso. Dio è nelle più remote pieghe del suo spirito.

Ma Dio è anche nelle cose, negli avvenimenti e nelle persone; per il passato, per il presente, per il futuro. La vita e la storia sono cristocentriche. Giotto le contempla come in uno specchio nelle varie Enciclopedie del suo secolo, che si chiamano appunto *specula*.

Era ancora fanciullo, quando l'amico di un re santo, Vincenzo di Beauvais, precettore a Parigi dei figli di Luigi IX, raccoglieva lo scibile sotto le ali del Verbo, come Tomaso coordinava le scienze morali e filosofiche alla divina teologia.

Questo *Speculum magnum* (il titolo dice la dignità dell'opera) è la *Summa* del sapere umano per artisti e per quanti — e sono molti nel mondo medievale — meditano per mezzo delle immagini. La divisione dell'opera in quattro parti allude agli elementi di cui si compone la vita universale.

Lo *speculum naturale* considera le cose nell'ordine augusto della creazione dai minerali ai vegetali, dagli animali all'uomo, centro del cosmo.

In un mosaico del secolo XI il Cosmo è raffigurato come un giovane che reca in mano un libro chiuso, su cui sta un vaso fumante. Intorno si leggono le parole del salmista:

«Dirigatur, domine, oratio mea, sicut incensum in conspectu tuo» (Ps. CXC). La mia preghiera si innalzi nel tuo cospetto come un fumo d'incenso». Tutto il cosmo con le sue forze fisiche e spirituali gravita intorno al microcosmo, l'uomo.

I pianeti hanno rapporto con i tempi della vita umana (Luna infanzia, Mercurio adolescenza, Venere giovinezza) e con le arti liberali proprie delle diverse età.

Giotto è informato di questa dottrina e la insegna agli scolari suoi: Andrea da Firenze se ne ricorda dipingendo il cappellone di S. Maria Novella; il Guariento la rappresenta agli Eremitani di Padova.

Sulla terra, gli alberi, i fiori e le verzure sono altrettante immagini del divino.

Durante la giovinezza di Giotto si sparge per il mondo cristiano la pia divozione del *signum vitae*, pensata da un santo che ama le arti: Bonaventura. L'albero della croce mette fiori e foglie, che sono i misteri della vita di Cristo, il crocifisso per amore. Il popolo canta:

O crux, frutex salvificus
vivo fonte rigatus
cuius flos aromaticus
fructus desideratus

«O croce, albero di salvezza, da vivo fonte rigato, il cui fiore aromatico reca il desiderato frutto».

Da quando tre animali sono stati assunti a rappresentare gli evangelisti anche la fauna è salita a dignità di simbolo sacro: la chimera, il grifo, la fenice, il liocorno, popolano le pagine del *Physiologus*, il libro popolarissimo, invano condannato da Papa Gelasio. Tutti gli artisti lo possiedono o se ne tramandano le leggende, accolte da autorevoli autori ed uomini pii. «Il liocorno, scrive Onorio d'Autun, è un animale selvaggio, e si lascia prendere solo da una vergine. Vedendola, corre a lei e pone il capo sul suo seno».

Il pellicano che nutre i nati col suo sangue, è immagine di Cristo che ciba di sé la sua chiesa e perciò la scuola di Giotto lo rappresenta sull'alto della croce. Cara è al Maestro l'istoria della leonessa che fa risuscitare col fiato i suoi piccoli. Egli la dipinge in uno dei piccoli spazi lobati delle lesene, che scompaiono la volta nella cappella dell'Arena, accanto all'istoria della creazione dell'uomo, come simbolo di resurrezione.

In mezzo al mondo concreto del numero, del peso e della misura, c'è un altro mondo ideale, più proprio e degno dell'uomo, il mon-

do delle arti e delle lettere, espressione dell'interior vita morale, nell'umanità, che cresce come il *Signum vitae*, svolgendo ad ogni ramo un pensiero divino.

Lo *speculum morale* presenta all'artista la virtù ed i vizi con le loro caratteristiche, così evidenti che rimane solo da prendere il pennello e dipingerle. Le quattro virtù cardinali, giustizia, temperanza, prudenza e forza, erano già state definite da Aristotele e da Cicerone come basi delle moralità. Il Cristianesimo vi aggiunse le tre teologiche, Fede, Speranza e Carità, le quali suppongono la grazia. La moralità naturale trova il suo complemento nella vita soprannaturale.

Alle sette virtù si oppongono i sette vizi, detti capitali: superbia, invidia, avarizia, accidia, ira, gola e lussuria.

Virtù e vizi escono «dal primo moto del volere che è l'amore» (S. Tomaso, *Somm.* I, 1, 20), il quale, erra per malo obbietto,

«o per troppo o per poco di vigore».

In un caso e nell'altro c'è disordine.



La Rosa d'oro

Omaggio di S. S. Pio XI alla Regina Imperatrice
Elena di Savoia.

Opera dello scultore A. Mistruzzi.



S. Francesco d'Assisi e tre fratelli - Scult. Pietro Montana - New York.

COMMENTI

Nel campo dell'Arte Sacra continua proprio la confusione delle lingue. Abbiamo letto recentemente tre articoli uno su «Civiltà Cattolica» di Padre Busnelli in commento al Libro di Mons. Costantini sull'Arte Sacra e Novecento, poi un altro articolo su «Palestra del Clero» di D. Ernesto Bianchi, poi un altro ancora sul Bollettino liturgico di Vicenza su un concorso per una chiesa a Parma. Il primo ammette tutte le ragioni di Costantini contro la povera arte moderna, il secondo distingue e fa più bene, il terzo vede la fine per l'architettura sacra.

Dalla Francia ci arrivano due volumi su «L'art religieux moderne», dove si fa di ogni erba un fascio portando un profondo disorientamento.

Da Roma ci arriva «Novecento Sacro» con prefazione di Mons. Anichini.

Poveri noi! poveri noi! ma dove sarà mai il nord ed il sud e il levante ed il ponente? Il clima artistico sacro lo potremmo rappresentare come un giorno di nebbia fitta fitta, quando non si vedono gli uomini e le cose a due passi di distanza.

E in questo clima brutto, penoso, devono aggirarsi gli inesperti in cerca di qualche sbocco!

Ricordiamo la terribile campagna contro le bestemmie illustrate; ed ora quelle bestemmie son diventate icone d'altare e sono entrate dove non si sarebbe sospettato mai.

Ricordiamo uomini che, qualche anno fa, quando si parlava di novecento, di arte razionale, alzavano le braccia in senso di disperazione, come se fosse vicino il finimondo e che ora sono diventati gli elogiatori di quello che hanno deprecato.

Ricordiamo anche che la famosa campagna fu interpretata quasi come una disapprovazione alla povera opera nostra ed ora invece si è trovata troppo equilibrata tanto da essere esclusa dalle nuove manifestazioni.

E il *Novecento Sacro* che fu compilato da persona che studiò un po' con noi non ci ha ammesso come illustrazione che un calice il più strambo da noi fatto, fatto strambo perchè il cliente lo volle così.

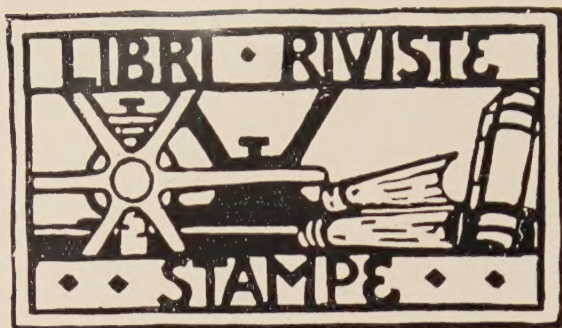
Conclusione?

L'arte è un libro assai difficile in cui non sanno leggere che pochi eletti. Quindi noi consiglieremmo a tacere tutti coloro che non hanno una soda comprensione del contenuto e della forma, a tacere tutti gli arrivisti, i politicanti che guardano alla direzione del vento prima di parlare e dicono di sì e dicono di no a seconda della convenienza.

E per riguardo all'arte sacra vorremmo che se ne parlasse in ginocchio e non a vanvera, purtroppo!

La sola parola del Papa rimane *in medio* e spiegandola adesso quanto ci sarebbe da dire a confusione di chi sta a sud e di chi sta a nord!

Perchè non lo faremo?



A. CERVESATO - *Giovanni Rusbrock* - Società editrice internazionale - Milano, Torino, Parma.

La mistica del fiammingo Rusbrock è oltremodo rasserenante, poichè egli pensa che il nostro retaggio è la gioia. E gioia veramente defluisce dalle considerazioni alte e profonde che il monaco ha dettate nella sua vecchiaia dopo l'esperienza del mondo interiore, dove l'unione con Dio si realizza mediante la Carità.

Il processo di questa unione si delinea nell'ornamento dell'anima che si prepara alle nozze con Dio; capitolo fondamentale di questo breviario di massime cristiane, così come l'anello di questa unione è la contemplazione (altro capitolo) entro cui procede l'assorbimento in Dio.

L'artista trova negli altri capitoli molte concordanze che gl'iconografi del medioevo predilessero, e tradussero in figure e in simboli, specialmente nelle sculture delle cattedrali gotiche.

Ma il fine di queste pagine è di condurci alla liberazione attraverso la conoscenza della verità eterna, poichè libertà vera e gioia ineffabile.

CAN. LUIGI MUSSI - *Lorenzo dei principi Cybo* (vita del Servo di Dio) - II edizione riveduta dall'autore. Stabil. tip. E. Medici - Massa.

A. DELLA PORTA - *Inchiesta sul Novecentismo* - La Prora - Milano - L. 10.

Pagine di schietta e calda polemica su questioni generali e particolari dell'arte del nostro tempo, coll'intento di chiarire principii, situazioni, indirizzi, secondo il concetto che l'arte nuova deve nascere dal nuovo clima spirituale ed esprimere la vita nostra e d'oggi, con mezzi nostri, moderni e nel tempo stesso rispettosi della nostra tradizione.

L'autore, scrittore e giornalista, battagliero di temperamento e di fede scuote posizioni fatte, denuncia persone e sistemi con franchezza ma senza acrimonia, prende posizioni nette e responsabilità di giudizio; lo guida la forza e l'entusiasmo di una convinzione.

G. B.

Saggi e lezioni sull'Arte Sacra - Istituto Beato Angelico di studi per l'Arte sacra. Anno accademico 1935-36 - Istituto grafico tiberino - Editore in Roma - L. 15.

La materia del programma abbraccia: l'estetica, la liturgia, l'iconografia, la storia della religione in ordine all'arte, la storia e le tecniche dell'arte sacra con discussioni sui caratteri e valori dell'arte sacra e un'analisi dell'arte del Beato Angelico.

L'intento di questi corsi, così afferma Pietro D'A-

chiardi nella sua prolusione, non è quello di creare dei critici d'arte, dei conoscitori, tanto meno dei battezzatori di quadri, ma di formare una coscienza artistica, che non può essere disgiunta da una cultura... di eccitare le facoltà inventive degli artisti, la loro sensibilità; di far sentire loro la necessità di una vita interiore più intensa, di una maggiore severità nella pratica dei doveri di artista e di cristiano.

I saggi presentati lasciano bene sperare pel raggiungimento di tali scopi.

P. FRANCESCO DA SCANDIANO e P. DAVIDE PORATTI - *Pergamo* - Libreria editrice « Frate Francesco » - Parma.

Gli autori chiamano modesta la loro monografia divulgativa: veramente è da più di modesta per carattere scientifico col quale è condotta l'analisi storica, culturale e archeologica della materia. Modesta per mole rispetto agli studiosi, ma non rispetto al pubblico che dalle notizie bene ordinate, scelte al vaglio della critica sicura, inquadrata nello sfondo storico e archeologico ha davanti il panorama delle antiche grandezze di questa città, che un tempo ebbe vanto di rappresentare nell'Asia Minore la cultura di Atene e l'ordinamento di Roma.

L'opera riassuntiva dei due Padri dispensa il pubblico dal ricorrere ai libri stranieri sull'argomento, che acquista per noi interesse più vivo, perchè da quei ruderi s'alza ancora forte la voce della nostra Roma.

Il volumetto, in elegante veste tipografica contiene cento incisioni e una carta topografica.

G. B.



QUESITO N. 1

Ill.mo Rev.mo Monsignore,

Abbonato alla rivista fin dalla fondazione, ho sempre costantemente seguito i proficui indirizzi così sapientemente svolti per una forma vera e propria d'arte cristiana, e conoscendo ed apprezzando le doti d'animo e di competenza mi permetto chiederle cortesemente un consiglio:

Si tratta di un affresco esterno dipinto qualche anno fa ove il pittore forse non soddisfatto a pieno delle tonalità applicò dei ritocchi a velatura a base di encausto a biacca, che ora offusca e minaccia oscurare tutto il dipinto, togliendogli la forza di chiaro-scuro e disegno che lo annebbia.

Pregherei pertanto Ella, Ill.mo Monsignore, sapendola competente ed esperto, a voler usarmi la cortesia di suggerirmi con quale mezzo si potrebbe modificare e togliere i ritocchi senza intaccare l'affresco sottostante.

M. G.